Abonnieren Sie DeepL Pro, um größere Dateien zu übersetzen.
Weitere Informationen finden Sie unter www.DeepL.com/pro

Dreifaches Porträt als protokapitalistisches Subjekt:

Tarnung, Erweiterung und die Zirkulation des Objekts

Iraj E. Ghoochani

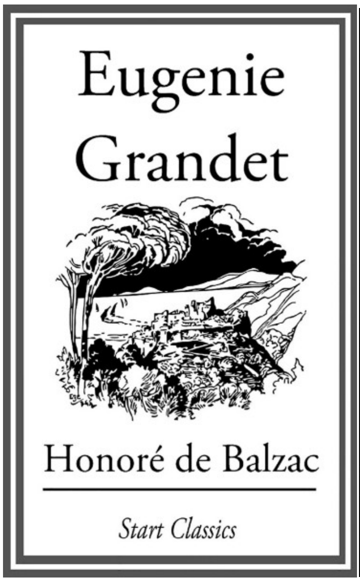
Ich sage, man muss ein Seher sein. Der Dichter macht sich selbst zum Seher durch eine lange, gewaltige Verwirrung aller Sinne – Liebe, Leiden, Wahnsinn. Er nimmt alle Gifte zu sich und behält nur deren Quintessenz… Durch diese unaussprechliche Tortur wird er zum großen Patienten, zum großen Verfluchten – und gelangt zum Unbekannten. Selbst wenn er den Sinn seiner Visionen verliert, hat er hat er zumindest gesehen.

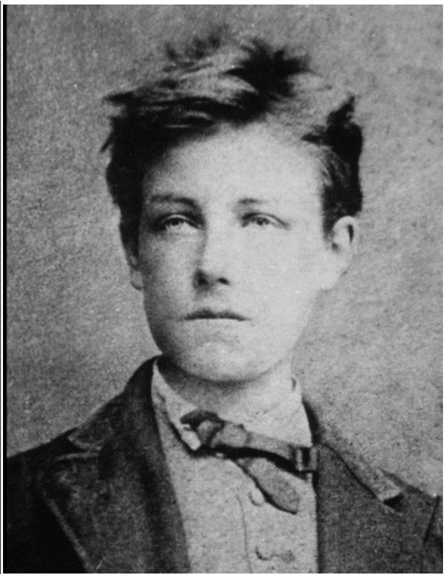
—Rimbaud

Hans Christian Andersen war bereits auf eine Vorlage für *„Der Schatten“* gestoßen, auf die er in der Erzählung selbst kurz anspielt: *„Die wunderbare Geschichte von Peter Schlemihl“*, die Geschichte von „dem Mann, der seinen Schatten verkaufte“ (siehe Abbildung oben). In beiden Fällen erleben wir dieselbe entscheidende Szene: Mensch und Schatten gehen einen Tausch ein. Bei Schlemihl wird der Schatten für Gold verkauft, und mit ihm verschwindet die Bindung des Subjekts an den Boden, die Garantie der Zugehörigkeit. Bei Andersen wird die Logik noch weiter getrieben: Der Schatten muss nicht mehr verkauft werden; er emanzipiert sich, zirkuliert und kehrt als Herrscher zurück. Was von einer Geschichte zur anderen übergeht, ist kein Motiv, sondern ein Gesetz. Der Schatten markiert den Punkt, an dem sich das Subjekt von sich selbst löst und als Bewegung in die Welt eintritt. Die eine Erzählung beginnt mit einem Vertrag; die andere gipfelt in einer Machtübernahme. Doch beide laufen auf dieselbe unumkehrbare Konsequenz hinaus: Sobald der Schatten in Umlauf kommt, lässt sich die Hierarchie zwischen Mensch und Projektion nicht mehr wiederherstellen.

Es gibt einen entscheidenden Moment in *The Shadow*, der sich nicht als solcher zu erkennen gibt. Ein gebildeter und gefasster Mann lässt seinen Schatten sich lösen und über die Straße in einen beleuchteten Raum ausdehnen. Zunächst scheint sich nichts grundlegend verändert zu haben. Ein Schatten ist schließlich ohnehin schon eine Projektion. Doch entscheidend ist nicht, dass er sich löst, sondern dass er zurückkehrt.

Er bewegt sich. Und Bewegung wirkt hier sehr transformativ. Der Schatten wandert nicht bloß umher; er lernt, Räume ohne Widerstand zu bewohnen. Er dringt in Innenräume ein, sammelt Wissen, erwirbt Reichtum und kehrt schließlich zurück: nicht als Spiegelbild, sondern als eigenständige Gestalt. Er wird, in Andersens Worten, *„jemand für sich selbst“*. Der ehemalige Herr, gebunden an sein Arbeitszimmer, seinen Ort, seine Kohärenz, wird überflüssig. Der Schatten übernimmt. Dies ist keine Allegorie des Verrats. Es ist die Einschreibung einer strukturellen Mutation: der Übergang von einem an Ort und Stelle verankerten Subjekt zu einem Subjekt, das durch Projektion und Zirkulation existiert.





Eugénie Grandet: eine Welt, in der Wert nicht zirkuliert, sondern sich dicht, still und unbeweglich absetzt. Hier verankert Gold das Leben am Ort und bindet Subjekt und Haus in eine geschlossene Ökonomie ein. Doch der Cousin kehrt verwandelt zurück: nicht mehr derselbe Mann, der sich einst verliebte, sondern einer, der den Orient durchwandert hat und alles – Gewürze, Beziehungen, ja sogar versklavte Leben usw. – in Gold verwandelt hat. Die eine – Eugénie – bleibt und vertieft ihre Wurzeln in einer romantischen Treue; der andere bewegt sich wurzellos und rücksichtslos in der Liebe. Und anderswo wiederholt das Schicksal von Arthur Rimbaud (rechts) diesen Bruch: Der Dichter, der das Unbekannte durch die Verwirrung der Sinne suchte, gibt die Poesie gänzlich auf und tritt in die Kreisläufe des Handels ein – wo die Vision dem Wert weicht und der Seher zum Kaufmann wird.

In *„Eugénie Grandet“* entfaltet sich eine ähnliche Spannung. Eugénie lebt in einer Welt, in der Werte erstarrt sind. Gold wird weggeschlossen, gehortet, zu Mauern und Truhen verdichtet. Es hat Gewicht, aber keine Bewegungsrichtung. Es bleibt, wo es ist. Ihr Cousin hingegen gehört einer anderen Ordnung an. Er hütet keinen Reichtum; er bewegt sich in ihm. Er definiert sich nicht nur durch Besitz, sondern durch den Umlauf. Er reist, spekuliert, tauscht. Seine Existenz ist nicht verankert, sondern verteilt. Zwischen Eugénie und ihrem Cousin, zwischen dem Gelehrten und seinem Schatten, zwischen Arthur Rimbaud und seinem gemischten Schicksal als Seher und Waffenhändler zeigt sich dieselbe Trennung: Eine Figur bleibt sich selbst treu, an einen Ort gebunden; die andere wird nicht-identisch, erstreckt sich über Räume hinweg. Die Frage ist nicht, wer mehr besitzt, sondern wer *vorbeizieht*. Um diesen *Übergang* zu

verstehen, muss man eine Formulierung ernst nehmen, die bei Sigmund Freud auftaucht:

> „Die Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon."

> Die Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon.

Die Psyche ist nicht im Körper enthalten. Sie ist bereits außerhalb: ausgedehnt, verteilt, an anderer Stelle wirksam. Dennoch beharrt das Subjekt darauf, sich selbst als lokalisiert, vereint, gegenwärtig vorzustellen. Diese Unwissenheit ist kein Mangel. Sie ist ein Zustand. Warum? Weil sie es dem Subjekt ermöglicht, dort zu funktionieren, wo es nicht ist.

Ist der Schatten in Andersens Märchen nicht genau diese Ausdehnung der Psyche? Er erkundet, passt sich an, zirkuliert, während das Subjekt unbeweglich bleibt, ohne zu ahnen, dass seine tatsächliche Existenz bereits gewandert ist. Unbewusst gegenüber jeglicher Erfahrung, die sein Schatten anderswo macht. Dasselbe gilt für den Kaufmann: Er agiert innerhalb von Netzwerken, die über jeden einzelnen Ort hinausgehen. Seine *Präsenz* ist eine Funktion der *Bewegung*.

Vielleicht wird das, was Freud als „Erweiterung ohne Wissen" bezeichnet, in der Moderne zur eigentlichen Bedingung der Macht.

Tarnung als Barriere

> Die Angleichung an den Raum geht zwangsläufig mit einem Rückgang des Gefühls für Persönlichkeit und Leben einher. Es sei jedenfalls angemerkt, dass bei mimetischen Arten das Phänomen niemals in mehr als eine Richtung verläuft: Das Tier ahmt die Pflanze, das Blatt, die Blüte oder den Dorn nach und verschleiert oder stellt seine Funktion im Verhältnis zu anderen ein. Das Leben macht einen Schritt zurück.
>
> —Roger Caillois und John Shepley, „Mimikry und die legendäre Psychasthenia",1

Roger Caillois liefert die räumliche Logik dieser Erweiterung durch seine Theorie der Mimikry. Tarnung ist für Caillois keine Nachahmung, sondern eine gefährliche Assimilation: Der Organismus verliert die Unterscheidung zwischen sich selbst und seiner Umgebung

Sich zu tarnen bedeutet nicht, sich zu verstecken, sondern mit dem Raum kompatibel zu werden. Das Insekt stellt kein Blatt dar; es nimmt den Raum der Blätter ein. Es überlebt, indem es sich in der Umgebung auflöst.

Phyllium: Tarnung in ihrer radikalsten Form – nicht mehr Nachahmung, sondern Assimilation. Der Körper ähnelt dem Blatt nicht; er tritt in das Regime des Blattes ein und wird ununterscheidbar von dem Raum, den er bewohnt. Hier gibt die Form ihre Identität auf, um fortbestehen zu können. Was überlebt, ist nicht der Organismus als solcher, sondern seine Fähigkeit, sich in seiner Umgebung aufzulösen: eine Existenz, die durch die Nicht-Übereinstimmung mit sich selbst aufrechterhalten wird.

[1] Roger Caillois und John Shepley, „Mimicry and Legendary Psychasthenia“, *October* 31 (1984): 16, https://doi.org/10.2307/778354.

Diese Auflösung findet eine exakte Entsprechung in den oben beschriebenen Transformationen. Der Schatten überlebt, weil er von den Räumen, die er durchquert, nicht mehr zu unterscheiden ist. Der Kaufmann überlebt, weil er sich an die Strömungen des Austauschs anpasst. Das Subjekt überlebt, weil es nicht als Körper, sondern als Oberfläche unter Oberflächen, d. h. als Gesicht unter Gesichtern, in die Repräsentation eintritt.

In diesem Sinne trifft der deutsche Ausdruck *„jemand hat sein Gesicht* verloren" genau zu: „sein Gesicht zu verlieren" bedeutet, aus diesem Feld der Oberflächen herauszufallen, *auffällig* zu werden: unterscheidbar, entblößt, nicht mehr in der Lage, sich anzupassen. Was verloren geht, ist nicht nur die Ehre, sondern auch die Fähigkeit zur Tarnung.

Jan Vinck, ein Kaufmann und Diplomat, porträtiert von Anthony van Dyck: kein Adliger von Geburt, sondern eine Gestalt, die den Anschein von Adel annimmt. Die Pose, die Gewandführung, die Säule – alles spricht die Sprache ererbter Macht. Doch die Hände widersetzen sich: funktional, schmucklos, erinnern sie an eine andere Welt. Was hier erscheint, ist ein Subjekt an der Schwelle – ein Bürger, der gelernt hat, in die Darstellung einzutreten als „Gesicht unter Gesichtern" in die Repräsentation einzutreten, ein Schatten, der zu jemandem für sich selbst geworden ist, indem er sich an den Raum der Macht anpasst, ohne ihm vollständig anzugehören.

Tarnung ist in diesem Sinne die räumliche Umsetzung dessen, was die Psychoanalyse als „Barriere" bezeichnet: die Unmöglichkeit für das Subjekt, mit sich selbst übereinzustimmen.

Diese Struktur findet im Werk von Anthony van Dyck eine eindrucksvolle visuelle Umsetzung. Im *Dreifachporträt von Karl I.* erscheint der König gleichzeitig aus drei Blickwinkeln. Doch diese Ansichten bilden keine Einheit. Sie fragmentieren sie. Der König ist nicht vervielfältigt; er ist gespalten. Jedes Gesicht ist vollständig, aber keines ist ausreichend. (Siehe auch das Dreifachporträt von Kardinal Richelieu)

Dreifaches Porträt von Karl I.: Der König erscheint nicht mehr als einzelne, einheitliche Gestalt, sondern als eine Abfolge von Ansichten – links, von vorne, rechts –, die über die Fläche verteilt sind. Was als praktische Studie für eine Skulptur beginnt, geht bereits über ihre Funktion hinaus: Der Körper ist nicht mehr die Grundlage der Identität, sondern ihre Projektion. Karl I. wird nicht vervielfältigt; er wird in Perspektiven aufgeteilt, ein Herrscher, dessen Präsenz durch Zirkulation wirkt – eine frühe Figur eines Subjekts, das an mehreren Orten zugleich erscheinen kann, wie ein Schatten, der lernt, sich über seine Quelle hinaus zu bewegen.

Die dreiteilige Ansicht von Karl I. wurde wahrscheinlich angefertigt, um Gian Lorenzo Bernini zu unterstützen, der den Auftrag erhalten hatte, eine Skulptur der Büste des Königs zu schaffen. Da Bernini nie nach London reiste und Karl nie persönlich sah, stützte er sich auf dieses speziell angefertigte Dreifachporträt von Anthony van Dyck, das den König aus drei Blickwinkeln zeigt. In diesem Sinne fungiert das Gemälde nicht nur als königliches Bildnis, sondern auch als Arbeitsinstrument – es übersetzt eine lebendige Präsenz in eine Reihe von Ansichten, die in einer Skulptur neu zusammengesetzt werden konnten. Trotz des Fehlens einer direkten Begegnung wurde Berninis Büste weithin als Erfolg angesehen. Der Körper dient nicht mehr als stabile Grundlage für Identität. Stattdessen verteilt sich Identität auf verschiedene Perspektiven. Das Subjekt ist erweitert, kann diese Erweiterung jedoch nicht zu einer kohärenten Selbstbeziehung zusammenführen.

Zwischen diesen beiden Momenten – Bild und Skulptur – steht etwas Spezifischeres als die Darstellung auf dem Spiel. Es geht nicht einfach darum, dass der König dargestellt und dann in ein anderes Medium übersetzt wird; vielmehr wird seine Präsenz vorab in aufeinander abgestimmte Ansichten zerlegt, die so konzipiert sind, dass sie ohne die Notwendigkeit eines vereinigenden Körpers funktionieren. Was sich fortbewegt, ist nicht der Mann, sondern ein kalibrierter Satz von Perspektiven. Das Dreifachporträt stellt nicht nur dar – es nimmt eine Rekonstruktion aus der Ferne vorweg, bei der Identität aus Blickwinkeln zusammengesetzt wird, anstatt in der Präsenz zu gründen.

Diese Zersplitterung lässt sich als Symptom eines umfassenderen Wandels lesen, der mit dem Aufstieg der bürgerlichen und merkantilen Kultur einhergeht. In dieser sich herausbildenden Ordnung wird Präsenz nicht mehr durch Abstammung oder Ort garantiert, sondern muss zirkulieren, sich anpassen und in vielfältigen Registern erscheinen. Man könnte sagen, dass ein gewisser unbewusster Drang auf die Darstellung selbst einwirkt: das Bedürfnis, sich auszudehnen, zu vervielfältigen, das Subjekt in jede verfügbare Oberfläche einzufügen.

In diesem Sinne leistet das Dreifachporträt mehr als nur einen Beitrag zur Bildhauerei. Es nimmt eine Welt vorweg, in der Figuren – einst fest verankert – zunehmend „schattenhaft“ werden: dünn, beweglich und fähig, in vielfältige symbolische Räume einzutreten. So wie Kaufleute und Mäzene beginnen, sich in religiöse und kulturelle Bilder einzuschreiben, lernt das Subjekt hier bereits, als eine Reihe von Projektionen zu existieren. Der Körper des Königs wird zu einem Ort des Übergangs, an dem Einheit der Zirkulation weicht und Identität beginnt, durch ihre eigene Vielfältigkeit zu wirken.

Das Gemälde verleiht somit Freuds Formel Gestalt: Die Psyche ist erweitert – doch das Subjekt weiß es nicht.

Der König bleibt, wie Andersens Gelehrter, an die Illusion der Einheit gebunden, während seine tatsächliche Präsenz bereits über Projektionen verstreut ist.

Das Heilige Antlitz Christi: einer von vielen Versuchen in der christlichen Ikonografie, Einheit gegen Zersplitterung zu sichern – die dreifache (trinitarische) Verschiedenheit, die wieder zu einem einzigen, frontal dargestellten Antlitz zusammengefasst wird. Die Vervielfältigung bricht hier die Identität nicht auf, sondern zielt darauf ab, sie zu stabilisieren: dasselbe Antlitz wiederholt sich, als wolle es garantieren, dass Güte, Macht und Schönheit untrennbar bleiben. Doch diese Einheit ist zerbrechlich. Wie Friedrich Nietzsche später aufzeigt, fallen diese Eigenschaften – traditionell dem Vater (Macht), dem Sohn (Schönheit/Menschwerdung) und dem Heiligen Geist (Güte) zugeordnet – nicht zwangsläufig zusammen. Sie können sich trennen: Was gut ist, mag schwach sein, was mächtig ist, mag hässlich sein, was schön ist, mag an Kraft mangeln. Die Ikone steht somit an einer Schwelle: ein Beharren darauf, dass das Antlitz eins bleibt, genau dort, wo die Erfahrung – und das moderne Denken – beginnt, es auseinanderzureißen.

Christus am Kreuz mit dem Stifter [Francesco Orero](#): Nun ist er da. Francesco Orero kniet inmitten der Kreuzigung – eines Ereignisses, das er nie erlebt hat – und erscheint doch als Zeuge, fast schon als Beteiligter. Das ist nicht bloße Frömmigkeit; es kennzeichnet eine neue Logik der Präsenz. Das Bild hütet nicht länger seine historische Grenze; es lässt eine Einfügung zu. Der Stifter unterbricht die heilige Szene nicht; er fügt sich ein. Er nimmt ihren Maßstab, ihr Licht, ihre Gesten an. Das ist Tarnung in ihrer kulturellen Form: das bürgerliche Subjekt, das in das höchste symbolische Kapital eintritt, indem es sich von diesem ununterscheidbar macht: ein Gesicht unter Gesichtern, ein Schatten, der gerade dadurch sichtbar bleibt, dass er sein Wesen als Schatten verbirgt. Präsenz ist nicht mehr dort, wo man war, sondern dort, wo man platziert werden kann. Die heilige Szene wird durchlässig; und das Subjekt ist enug, um sie zu bewohnen.

Das Gemälde tritt in die Architektur ein, so wie der Stifter in das heilige Bildnis eintritt. Schicht für Schicht entfaltet sich dieselbe Logik: nicht dazugehören, sondern sich einfügen. Palazzo Ducale, zentraler Saal – Ausstellungsraum für Anthony van Dyck, der selbst auch für das Bildprogramm des Raumes verantwortlich war: ein Raum, in dem Malerei, Architektur und Illusion zusammenwirken, um ein Feld zu schaffen, das den Betrachter nicht festhält, sondern ihn in sich aufnimmt. Die Decke öffnet sich zu einem endlosen Himmel, die Wände lösen sich in ferne Horizonte auf, und doch hält der Raum; kohärent, fast gleichgültig, wo immer man steht.

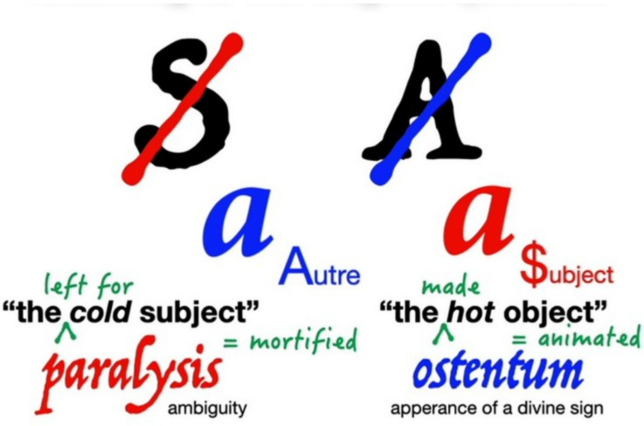
In den Werken von Philippe de Champaigne, insbesondere im *[Dreifachporträt von Kardinal Richelieu](#),* erscheint dieselbe Struktur unter einem anderen Aspekt. Richelieu wird in drei Ansichten dargestellt, doch hier liegt der Schwerpunkt auf der

Konsolidierung. Das Gemälde bereitet den Übergang zur Skulptur vor. Das Subjekt nähert sich dem Zustand eines Objekts.

Dreifaches Porträt von Kardinal Richelieu: keine Vervielfältigung der Identität, sondern deren Verflachung über eine Fläche. Die drei Ansichten laufen nicht zusammen; sie wiederholen sich mit leichten Variationen, wie eine Mosaikverlegung, die sich über den Rahmen hinaus erstrecken könnte. Das Gesicht wird modular – fähig, benachbarte Positionen einzunehmen, ohne einen Mittelpunkt zu benötigen. Diese Wiederholung nähert sich einem topologischen Zustand: nicht einer Kugel mit einem einzigen privilegierten Punkt, sondern etwas, das einem Torus ähnelt, bei dem sich die Ausrichtung ohne Bruch verschiebt und die Kontinuität durch Zirkulation gewahrt bleibt. Jedes Profil faltet sich in das nächste, als wäre die Identität um sich selbst gewickelt. Was dabei entsteht, ist keine Darstellung, sondern eine Angleichung an den Raum. Das Subjekt steht nicht mehr vor dem Hintergrund; es beginnt, wie ein Muster in ihm zu funktionieren – wiederholbar, übertragbar, ausdehnbar. Ein Gesicht unter Gesichtern, nicht vereinheitlicht, sondern kontinuierlich.

„Triple Portrait of Cardinal Richelieu“ lässt sich anhand von Don Kunzes Schema (unten) lesen: Das Gesicht des Kardinals wirkt kalt; nicht im emotionalen, sondern im thermodynamischen Sinne. Die Wiederholung des Gesichts verstärkt diesen Effekt. Anstatt Vitalität zu erzeugen, entzieht sie diese – jede Ansicht verschiebt die andere leicht und verhindert so, dass ein einzelnes, lebendiges Zentrum entsteht. Genau das ist das Regime der Lähmung: Der Kardinal wird zu einer Oberfläche der Registrierung, zu einem Ort, an dem die Bar sichtbar wirkt.

Demgegenüber wäre das „heiße Objekt“ nicht das Gesicht selbst, sondern das, was ihm entgleitet – der Punkt des Überschusses, des Zeichens, der Zurschaustellung. Das Gemälde hält das Gesicht des Subjekts auf der Ebene kontrollierter Kühle (=Ikon) fest, wo Identität nur dadurch fortbesteht, dass sie innerhalb des Rasters der Darstellung (=Tessellation als Torus) beweglich bleibt.



Ausschnitt aus Donald Kunzes fortlaufender Arbeit über das gesperrte Subjekt ($) und das gesperrte Andere (A̸): ein Diagramm thermodynamischen Austauschs, in dem das *objet petit a* als Rest zirkuliert. Auf der Seite des Subjekts erzeugt die Sperre Lähmung – eine Abkühlung, eine Verkrustung, einen Verlust an Handlungsfähigkeit. Auf der Seite des Anderen führt dieselbe Operation zu Ostentum – einer erhitzten, belebten Erscheinung, einem Zeichen, das innerhalb des Feldes hervorbricht. Was als zwei Striche erscheint, ist in Wirklichkeit ein einziger Vorgang, gefaltet über eine zweidimensionale Doppelsphäre (ein topologischer Raum, der dem Torus ähnelt), in der Innen und Außen nicht mehr trennbar sind. Der Verlust des Subjekts wird zur Intensität des Objekts; was auf der einen Seite abkühlt, erhitzt sich auf der anderen.
Lähmung und Ostentum bezeichnen somit keine Gegensätze, sondern zwei Regime derselben Zirkulation – die kalte Assimilation des Subjekts und das heiße Auftauchen des Objekts.

Diese Verteilung der Kälte ist nicht bloß ein stilistischer oder bildlicher Effekt; sie folgt einem Gesetz, das Roger Caillois bereits in seiner Analyse der Mimikry formuliert hat. Was er als Angleichung an den Raum bezeichnet, beinhaltet eine tatsächliche Verringerung des Lebens: einen „Rückschritt" in der Vitalität, bei dem der Organismus seine Eigenständigkeit aufgibt, um mit seiner Umgebung zu verschmelzen. Das mimetische Tier stellt das Blatt nicht dar; es wird von diesem ununterscheidbar und setzt dadurch seine Funktion als eigenständiger, handelnder Körper außer Kraft.

Liest man Kunzes Schema durch, so ist dieser „Rückschritt" genau das, was sich auf der Seite des gesperrten Subjekts als Lähmung zeigt. Die Abkühlung des Gesichts des Kardinals – seine Reduktion auf eine wiederholbare, mosaikartige Oberfläche – ist kein Verlust ohne Ausgleich. Sie ist der Preis, der für den Eintritt in das Feld des Anderen (A̸) gezahlt wird, das hier als Raum der Zirkulation, der Sichtbarkeit und der Einschreibung verstanden wird.

Man kann den Vorgang nun präziser formulieren:

> Um sich dem Raum des Anderen anzupassen, muss das Subjekt Intensität aufgeben; was es als Leben verliert (Kälte), taucht auf der Seite des Anderen als Zeichen (Wärme) wieder auf.

Daher können wir uns Roger Caillois' Formulierung, die als Motto am Anfang dieses Teils erschien, für das Gemälde des Kardinals zu eigen machen:

> Die Angleichung an den Raum geht zwangsläufig mit einem Rückgang des Gefühls für Persönlichkeit und Leben einher … das Tier ahmt die Pflanze, das Blatt, die Blume oder den Dorn nach und verbirgt oder stellt seine Funktion in Bezug auf andere ein. Das Leben macht einen Schritt zurück. (ebd.)

In „Triple Portrait of Cardinal Richelieu" zeigt sich dieser „Schritt zurück" als Kälte. Das Gesicht, das sich in drei Positionen wiederholt, agiert nicht mehr, konfrontiert nicht mehr und geht keine Beziehung mehr ein; es verbirgt sich und fungiert nicht mehr als einzigartige Präsenz unter anderen. Stattdessen verschmilzt es mit dem Bildfeld und wird zu Muster,

Oberfläche, Mosaik. Die Persönlichkeit tritt in den Hintergrund, das Leben zieht sich zurück: Was bleibt, ist ein Bild, das gerade deshalb Bestand hat, weil es einen Schritt zurückgetreten ist.

Schlussfolgerung

Das gestrichelte Subjekt ($) kühlt ab – zerstreut, der Einheit beraubt; das gestrichelte Andere (A̸) erwärmt sich – verdichtet, objektiviert. Zwischen ihnen zirkuliert das objet petit a als Austausch: Was das Subjekt an Konsistenz verliert, kehrt als Intensität auf der Seite des Objekts zurück.

Man erkennt diese Struktur in verschiedenen Bereichen. Bei Anthony van Dyck wird das Subjekt über Perspektiven hinweg gedehnt, zu verteilten Ansichten abgekühlt; bei Philippe de Champaigne verdichtet sich das Bild hin zur Objektivität. Beim Geld zeigt sich dieselbe Logik in der Fälschung: Der Wert liegt nicht in der Substanz, sondern im Durchgang. Er existiert nicht hier, sondern dort; durch Zirkulation.

***Dukatenscheißer*: eine Figur an der Schwelle zur Architektur, die dabei erwischt wird, wie sie aus dem erbärmlichsten Rest Gold hervorbringt. Hier leitet sich Wert nicht mehr aus Substanz, Arbeit oder Herkunft ab, sondern aus der Transformation – eine Umkehrung, die das widerspiegelt, was in **The Inverse Alchemy of Deception: Camouflage, Currency, and the Teleportation of Value** dargelegt wird. Gold erscheint nicht als Grundlage, sondern als Wirkung: losgelöst, im Umlauf, gleichgültig gegenüber seiner Quelle. Wie die gefälschte Münze, wie der Schatten ist der Wert hier nicht mehr verankert – er vergeht. Was zählt, ist nicht, was er ist, sondern dass er funktioniert. Der Körper selbst wird zum Ort der Umwandlung, an dem Abfall in Währung verwandelt wird und an dem die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Herkunft und Austausch in einem einzigen Vorgang zusammenfällt: der Produktion von Wert durch Verdrängung.**[2]

Historisch gesehen markiert dies einen Wandel. Das feudale Subjekt ist verankert, identisch mit seinem Ort; das bürgerliche Subjekt überlebt durch Ausdehnung. Es erscheint dort, wo es nicht ist, fügt sich in Szenen ein, die es nicht erlebt hat. Der Stifter im heiligen Bild ist sein Sinnbild: Präsenz ohne Ursprung, erreicht durch Tarnung. Diese Wandlung gipfelt in dieser neuen Lesart des neuen Zustands der Subjektivität:

> Die Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon. (Das Subjekt ist ausgedehnt, ohne es zu wissen.)

Es agiert in einem Raum, den es nicht totalisieren kann, und überlebt nicht durch Identität, sondern durch Zirkulation. Der Strich markiert diesen Zustand: nicht bloß Trennung, sondern die Möglichkeit der Bewegung.

Der Schatten triumphiert, weil er diese Ausdehnung akzeptiert. Das Subjekt scheitert (gelähmt), weil es an sich selbst gebunden bleibt.

---

[2] „The Inverse Alchemy of Deception: Camouflage, Currency, and the Teleportation of Value“, abgerufen

am 12. April 2026, https://www.academia.edu/165632971/The_Inverse_Alchemy_of_Deception_Camouflage_Currency_and_the_Teleportation_of_Value.

Was sich daraus ergibt, ist nun eine ernste Schlussfolgerung: Bleiben heißt verschwinden.

Das moderne Subjekt überlebt nur durch *das Vorbeigehen*: indem es Räume betritt, zu denen es nicht gehört, indem es dort erscheint, wo es nicht ist, indem es das zirkulieren lässt, was es nicht besitzen kann. Was als Subjekt abkühlt, kehrt als Objekt zurück; was sich als Leben zurückzieht, taucht als (ikonografisches) Zeichen wieder auf.

In diesem Sinne löst sich der Schatten nicht einfach ab. Er lehrt das Gesetz des Überlebens: nicht zu koinzidieren, sondern sich zu bewegen. Das Subjekt stirbt, weil es an sich selbst festhält; der Schatten überlebt, weil er loslässt und in das Feld des Anderen eintritt, in dem das Objekt zirkuliert. Er besitzt das Objekt nicht: Er wird zu dessen Bahn.